FESTIVAL D'AIX EN PROVENCE

DOSSIER **2014**
PÉDAGOGIQUE

Winterreise
(Voyage d'hiver)

Musique de Franz Schubert

Sommaire

Note d'intention

I. Franz Schubert. (1797 –1828).....p. 2

1. Repères biographiques.....p. 2
2. Regard sur l'œuvre.....p. 4
3. Le *Lied* / les *Lieder* de Schubert.....p. 5

II. *Winterreise* (Voyage d'hiver). D. 911.....p. 6

1. Genèse.....p. 6
2. Cycles.....p. 7
3. Organisation.....p. 8
4. Rapport au texte.....p. 9

III. Guide d'écoute.....p. 13

1. Préliminaires et mode d'emploi.....p. 13
2. Traductions et commentaires.....p. 14
3. En guise de conclusion.....p. 35

IV. La production au Festival d'Aix-en-Provence.....p. 36

V. Bibliographie.....p. 37

Note d'intention

Ce livret s'adresse aux enseignants et aux partenaires associatifs, relais auprès des publics dans les actions de sensibilisation à l'opéra, proposées par les services éducatif et socio-artistique (services « Passerelles ») du Festival d'Aix. Rédigé à plusieurs mains par différents auteurs spécialistes, il a pour but de donner des clés de lecture sur les différentes œuvres au programme du Festival d'Aix-en-Provence 2014 ; il propose également des pistes d'approche et de travail, ludiques et vivantes, afin de faciliter leur accès à des personnes non initiées.

Ce document n'est pas exhaustif et pourra être complété par de nouvelles informations au cours de la saison, les mises à jour seront disponibles sur l'espace professionnel du site Internet du Festival :

www.festival-aix.com/fr/node/112/ (avec l'identifiant: **pedagogie** et le code d'accès: **amadeus**)

Un blog a également été créé pour échanger témoignages et réflexions avec les participants à ces actions de découverte de l'opéra : nous vous invitons à l'enrichir de vos expériences en y proposant des billets ou mini-reportages sur vos promenades dans le monde de l'art lyrique!

www.festival-aix.com/blog/

Bonne lecture, et bonne saison 2014 dans les coulisses de l'opéra!

Remerciements

Ce dossier a été réalisé grâce à la contribution de Christine PROST, maître de conférences émérite de musicologie, et avec la collaboration de Marie-Jeanne COUTAGNE, agrégée et docteur en philosophie, et Elena DOLGOUCHINE**,** musicologue enseignante / Aix Marseille Université, que nous remercions chaleureusement.

Les équipes de Passerelles

Service éducatif

Frédérique Tessier – responsable
04 42 17 43 59
frederique.tessier@festival-aix.com

Frédérique Moullet – attachée
04 42 17 34 32
Frederique.moullet@festival-aix.com

Service socio-artistique

Emmanuelle Taurines – responsable
04 42 17 43 64
emmanuelle.taurines@festival-aix.com

Marie-Laure Stephan – attachée
04 42 17 43 58
marie-laure.stephan@festival-aix.com

Franz Schubert (1797 - 1828)

31 Janvier 1797

Naissance à Vienne de Franz Schubert, douzième enfant d'une famille de 14 (il n'en restera que 5).

Père instituteur, venu de Moravie ; mère cuisinière, originaire de Silésie.

Premiers rudiments de musique dispensés par son père et son frère aîné, puis par le maître de chapelle de la paroisse.

Octobre 1808 - Octobre 1813 (de 11 à 16 ans)

Admis au poste d'enfant de chœur de la chapelle impériale.

Études au Stadtkonvikt, collège rattaché à l'Université où les dix petits chanteurs de la Cour recevaient leur instruction. Il a comme maître Salieri.

1813 - 1814

Stage pédagogique d'un an à l'École Normale d'instituteurs.

1814 - 1815

Sous-maître d'école auprès de son père.

1816 (19 ans)

Sollicite en vain le poste de professeur de musique à l'école normale de Laybach (aujourd'hui Ljubljana, en Slovénie)

1817 (20 ans)

Obtient un congé d'un an. Quitte la maison paternelle.

Commence à Vienne une vie de bohème en compagnie d'amis artistes.

Début des « Schubertiades ».

1818 (21 ans)

Premier séjour chez le comte Jean-Charles Esterhazy, à Zelesz (Hongrie).

Professeur de musique de ses filles Marie et Caroline.

1819-1828

Se consacre entièrement à la composition.

Le cercle amical s'élargit et l'entoure affectueusement.

Est progressivement reconnu dans les salons de l'aristocratie et de la bourgeoisie et commence à être édité.

Eté 1824 : second séjour chez le comte Esterhazy.

Printemps 1826 : malgré la recommandation de Salieri, postule sans succès au poste de vice-Kapellmeister à la Cour.

Ne quitte Vienne que pour des séjours à la campagne chez des amis, ou pour accompagner en tournée le chanteur Vogl. La syphilis, inguérissable à l'époque et vraisemblablement contractée au cours de l'été 1818 devient pour lui de plus en plus handicapante. La maladie ne lui laissera que peu de répit jusqu'à sa mort.

1827 (26 Mars)

Mort de Beethoven, le maître craint et vénéré (qu'il n'a jamais rencontré).

Intense activité créatrice de chefs-d'œuvre.

1828 (31 ans)

Progrès de la maladie.

Meurt le 19 novembre, le typhus ayant eu raison de ses dernières forces.

De ces élémentaires repères chronologiques, on retiendra quelques points:

- La brièveté de sa vie, toute entière attachée à Vienne à une époque de profonds bouleversements politiques dus aux guerres napoléoniennes. La toute jeune Autriche de l'empereur François II est alors sous la férule de Metternich, gardien jaloux de l'esprit monarchique, et pourfendeur des idées libérales nées de la Révolution française.
- La modestie de son milieu familial, qui ne l'empêche cependant pas de recevoir une éducation générale solide grâce à son admission comme élève chanteur au Stadtkonvikt.
- La nécessité de gagner sa vie comme instituteur, rejetée rapidement par la nécessité plus impérieuse de se consacrer uniquement à la composition.
- La qualité de ses amis, dont la fidélité ne lui fit jamais défaut. Amitiés d'écrivains, de poètes, de peintres, tout autant que de protecteurs socialement plus prestigieux.
- Une reconnaissance locale, réelle mais limitée, fondée essentiellement sur ses *Lieder*.
- Un manque d'ambition manifeste lorsqu'il s'agit d'obtenir un poste institutionnel.
- L'importance de la maladie, qui assombrit cruellement ses dernières années.

On aura remarqué que l'amour ne figure pas dans ce très bref tableau. Doté d'un physique ingrat, petit, peu soigné, il n'avait guère de quoi séduire. Ce cœur tendre, doux et humble, bon et affamé d'amour, ne fut pas heureux avec les femmes. Ce lui fut une très grande souffrance.

Regard sur l'œuvre

Cette existence si brève, si discrète, si malheureuse, est celle d'un compositeur d'une inimaginable fécondité (près de mille œuvres !), qui ne cessa de composer de l'enfance à la mort. Et de composer dans tous les genres, avec une incroyable facilité doublée d'une surprenante insouciance, laissant croire à ses amis qu'il dissipait son talent sans discernement.

Tout n'est pas chef-d'œuvre dans un corpus de telles proportions, et tout n'a pas à l'être. Il y a chez le jeune Schubert des pièces encore incertaines quant à leur facture ; chez le Schubert plus mûr des pièces sans prétention (danses ou musiques de salon) écrites à la hâte au coin d'une table pour faire plaisir à ses amis ; un grand nombre de pièces inachevées - qui montre paradoxalement l'exigence du compositeur par rapport à sa création lorsqu'il n'en est pas satisfait - et, chez le Schubert en totale possession de son métier, des pièces plus ou moins remarquables.

Tout n'est pas chef-d'œuvre, certes, mais combien de chefs-d'œuvre impressionnants y rencontre-t-on !

Le pianiste et commentateur éminent de Schubert qu'est Philippe Cassard compare cette œuvre à « un système solaire apparenté au nôtre », dont le soleil serait « la masse des *Lieder*, rayonnant d'un bout à l'autre du système, ramenant tout à elle par son pouvoir d'attraction et d'influence ». La musique pour piano, les ensembles vocaux, la musique de chambre en seraient les planètes les plus proches ; plus loin graviteraient les symphonies, la musique religieuse, les *Singspiele* et les opéras. Suggestion fort pertinente, et singulièrement éclairante.

Philippe Cassard poursuit, dans un chapitre consacré au sentiment que les allemands désignent par *Sehnsucht*, et qui n'a pas d'équivalent en français :

« S'il est un sentiment intérieur que Schubert n'a cessé de cultiver à travers sa musique, et pas seulement celle des *Lieder* (encore une fois, tout ramène aux *Lieder* mais eux, dans leur masse, jettent d'innombrables passerelles vers la musique instrumentale et symphonique), c'est bien celui de cette mystérieuse *Sehnsucht*. »

Nostalgie, mélancolie, désir ardent, aspiration à l'ailleurs, insatisfaction lancinante, tourments de l'âme liés à la séparation, à la solitude, à l'errance, tout cela qu'exprimèrent si souvent les poètes mis en musique par Schubert, le compositeur en trouve l'expression musicale avec une justesse qui est celle d'un familier de ces régions douloureuses. Elle atteint au plus profond, et éveille chez l'auditeur une empathie chaleureuse.

Cette empathie n'est pas réservée exclusivement à ce qui touche à la *Sehnsucht*, mais d'une manière plus générale, elle tient au caractère propre de la sensibilité de Schubert. Comme son aîné Mozart, que Vienne ne traita pas mieux qu'elle ne le traita, l'essentiel de son intérêt est tourné vers **l'humain**, sans hauteur, sans mépris ni ironie aucune, familièrement et affectueusement, pourrait-on dire :

«…Avec ses soucis contingents de chaque jour, son petit cercle d'amis, le plaisir inextinguible de composer qui semble avoir été son unique source d'énergie, et le sentiment, acquis très tôt, que sa vie ne serait pas un roman, Schubert a réussi, au-delà des six cents textes et poèmes mis en musique sous forme de *Lieder* ou d'ensembles vocaux, à parler de l'homme à travers lui-même, Franz Schubert, c'est-à-dire de l'homme qui nous ressemble, le contraire de l'artiste sur son piédestal. Mais il en a parlé avec une telle acuité psychologique, une sensibilité musicale si exceptionnelle ! Elles lui permettent de restituer en une couleur, un accent, une inflexion, un motif mélodique ou rythmique infailliblement juste, la moindre des émotions humaines ou la plus infime vibration de la nature : c'est ainsi que l'on se découvre et l'on se révèle à soi-même au fil de cette musique plus que dans aucune autre... » [1]

« Cet homme-là ne se doute même pas de ce qui vit en lui, dans la profondeur », notait le chanteur Vogl en observant au piano son partenaire et ami. Mystère du génie.

[1] Philippe Cassard, *Franz Schubert*, Actes Sud/Classica, p.18

Le *Lied* / les *Lieder* de Schubert

Le dossier présent étant assez lourd, le lecteur est invité à consulter à ce sujet l'article « Lied » de l'Encyclopédie Larousse. Il est très clair et complet.

www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/lied/168808

Winterreise (Voyage d'hiver), D.911 [2]

Le *Voyage d'Hiver* est un cycle de 24 *Lieder* composé par Schubert au cours de l'année 1827 sur des poèmes de Wilhelm Müller. La composition s'est faite en deux étapes :
La première concerne les douze premiers *Lieder*, écrits rapidement et coup sur coup au cours du mois de **février 1827**, dans l'ordre de leur découverte par Schubert dans une revue littéraire (publiée à Leipzig en 1823).
La seconde concerne les douze *Lieder* suivants, écrits quelques mois plus tard, en **octobre 1827** après la découverte de la suite des poèmes de Müller (parus dans un recueil édité à Dessau en 1824) – et après le choc douloureux et libérateur de la mort de Beethoven en mars de la même année.
Le *Winterreise* schubertien sera publié par Tobias Haslinger en deux livraisons de douze *Lieder* chacun, en Janvier et décembre 1828. Schubert corrigeait les épreuves du second volume quelques jours avant sa mort, le 19 novembre 1828.

Schubert, on le sait, ne recherchait jamais délibérément des poèmes à mettre en musique dans une intention précise, mais s'emparait avec avidité de ce qui lui tombait sous la main, chez l'un ou l'autre de ses amis, dès que les images, l'atmosphère ou le thème du poème entraient en résonance avec sa sensibilité. Ce fut le cas pour la poésie de Müller.
Cette poésie était déjà venue à sa rencontre en 1823. Il en était né son premier grand cycle, *La Belle Meunière*, dont *Le Voyage d'Hiver* peut être considéré comme une suite assombrie. La rencontre Schubert/Müller semble, a posteriori, avoir été une rencontre inévitable : les thèmes de l'errance, du voyage, de l'amour refusé, du recours à la nature étaient depuis toujours des thèmes schubertiens. Par ailleurs, la simplicité, voire la naïveté apparente de l'expression poétique étaient sœurs du naturel de son expression musicale.
On a longtemps refusé de voir que *La Belle Meunière* se terminait tragiquement. Car le gentil petit meunier de la fable meurt noyé. Mais le cadre d'idylle, le ruisseau amical et l'accueillant moulin – auxquels, il faut le dire, la musique faussement populaire, mais volontairement simple de Schubert ajoutait sa marque d'innocence paysanne – a fait ranger le cycle, par ses contemporains même, dans le registre aimable.
Il ne pouvait en être de même avec *Le Voyage d'Hiver*, qui ne raconte rien, si ce n'est l'errance d'un homme désespéré.
En ce début de 1827, Schubert traverse une période de pessimisme et de sentiment d'échec qui explique parfaitement qu'il ait pu s'identifier avec le héros (ou plutôt l'anti-héros) du *Voyage d'Hiver*. Tous ses amis ont noté l'état d'esprit très particulier dans lequel il travaille alors. Il leur semble qu'il est sous le poids d'une très forte exigence intérieure, soumis à une pression impérieuse et il le voient sujet à des absences soudaines qui les inquiètent. Lorsque Schubert leur fait connaître les premiers *Lieder*, ils sont aussi déçus que désorientés par ce voyage « à donner le frisson », comme le dit son ami Spaun. Mais Schubert est sûr de l'importance et de la qualité de son œuvre nouvelle. « Ces *Lieder* me plaisent plus que tous les autres, et ils vous plairont à vous aussi », leur dit-il tranquillement. On pense à Beethoven et à ses derniers quatuors…

[2] L'indication D renvoie au catalogue établi par Otto Erich Deutsch (Bärenreiter-Verlag, 1978).

Cycles

Un cycle est tout autre chose qu'une simple suite de *Lieder*. Sur le plan musical c'est une construction pensée et voulue par le compositeur comme un tout cohérent et indivisible. Dans le domaine de la musique vocale, la thématique poétique est un des éléments majeurs de son unité, qu'elle soit attachée à une idée, un état affectif, un personnage ou tout autre élément unificateur. Musicalement, l'unité peut se manifester par des récurrences de motifs, balisant l'espace/temps de rappels du même élément ; par la présence continue (ou discontinue) d'un rythme fondateur (le flux régulier des doubles-croches dans le piano de *La Belle Meunière*, ou celui du pas du voyageur dans *Le Voyage d'Hiver*) ; par la logique interne du trajet tonal (qui pose aux interprètes de délicats problèmes lorsqu'ils ont besoin d'effectuer une transposition) ; par la construction dramatique de l'ensemble, etc. De quelque manière qu'elle soit traitée, la notion de cycle renvoie à la nécessité d'une vision d'ensemble d'une œuvre de longue portée.

La thématique unificatrice du *Voyage d'Hiver* est celle d'un trajet erratique dans l'univers glacé d'un cœur solitaire. Ce cœur n'est-il blessé que d'un chagrin d'amour ? Le voyageur le croit, au début – ou veut le croire. Mais sa blessure est autre, et plus profonde. Personne pour apaiser la soif d'amour ; nulle part où trouver le repos du corps et de l'âme ; rien que le vide de paysages blancs et déserts, le silence de chemins qui n'indiquent aucune direction.

Ce voyageur, étranger au monde comme à lui-même, qui est-il ? Où va-t-il, et pourquoi ? À l'angoissante énigme de l'existence, trouvera-t-il, quelque part, une réponse ?

Telles sont, semble-t-il, les questions essentielles que pose le cycle poétique de Wilhelm Müller.

Schubert, qui n'était pas un penseur, mais un artiste, transfigure par sa mise en musique la problématique du poème. *Le Voyage d'hiver* schubertien, par la puissance suggestive et émotionnelle de la musique, est devenu une œuvre dramatique de dimension métaphysique.

Par ailleurs, comme le dit André Tubeuf dans son ouvrage sur le *Lied* : (*Müller*) « a descellé en Schubert une endurance du souffle, une cohérence dans la vision qu'il ne se connaissait pas encore »[3]. La composition des deux cycles inspirés par la poésie de Müller marque chez Schubert une étape décisive dans sa conception personnelle de **la grande forme**. Le *Voyage d'hiver* n'est pas un testament. Bien au contraire, il initie une série de chefs-d'œuvre de longue haleine, qui vont s'accumuler d'une manière stupéfiante durant les quelques dix-huit mois qu'il lui reste à vivre.

[3] André Tubeuf, *Le Lied. Poètes et paysages*, Actes Sud, 2011, p.79

L'organisation du *Voyage d'Hiver*

On peut considérer que le *Voyage d'Hiver* s'articule en deux parties de douze *Lieder* chacune.
Si la première s'organise autour du thème du souvenir des temps heureux enfuis – la seconde obéit à une logique plus secrète – qui réfère plus à l'ordre du sensible qu'à l'ordre du rationnel. Musicalement, elle obéit aux deux lois opposées du contraste et de la continuité d'une façon qui est celle d'un maître. Nous y reviendrons.

Tableau I : Première partie :	Structure poétique	Structure musicale	Tonalité	Mesure	Tempo
1. *Gute Nacht* (Bonne Nuit)	4 str. 8 vers	strophique	*ré* min	2/4	Modéré
2. *Die Wetterfahne* (La Girouette)	3 str. 4 vers	A-B-A'-A"	*la* min	6/8	Assez animé
3. *Gefror'ne Thränen* (Larmes gelées)	3 str. 4 vers	A-B-A'-A'	*fa* min	2/2	Pas trop lentement
4. *Erstarrung* (Engourdissement)	5 str. 4 vers	$A1A2$ -B-$A1A2$	*ut* min	4/4	Assez vite
5. *Der Lindenbaum* (Le Tilleul)	6 str. 4 vers	A-A'-B-A"	***mi* maj**	3/4	Modéré
6. *Wasserflut* (Le Dégel)	4 str. 4 vers	A-B-A-B	*mi* min	3/4	Lentement
7. *Auf dem Flusse* (Sur la rivière)	5 str. 4 vers	AA-BB'-A'A"	*mi* min	2/4	Modéré
8. *Rückblick* (Regard en arrière)	5 str. 4 vers	A-B-A'	*sol* min	3/4	Pas trop vite
9. *Irrlicht* (Feu follet)	3 str. 4 vers	A-A'-B	*si* min	3/8	Lentement
10. *Rast* (Répit)	4 str. 4 vers	A-A	*ut* min	2/4	Modéré
11. *Frühlingstraum* (Rêve de printemps)	6 str. 4 vers	$A1,2,3$-$A1,2,3$	***la* maj**	6/8	Un peu agité
12. *Einsamkeit* (Solitude)	3 str. 4 vers	A-B-B'	*ré* min	2/4	Lentement
Tableau II : Seconde partie					
13. *Die post* (La Poste)	4 str. 2 vers	A-B-A-B	***mi* b maj**	6/8	Un peu animé
14. *Der greise Kopf* (La Tête grise)	3 str. 4vers	A-B-A'	*ut* mineur	3/4	Un peu lent
15. *Die Krähe* (La Corneille)	3 str. 4 vers	A-B-A'	*ut* mineur	2/4	Un peu lent
16. *Letzte Hoffnung* (Dernier espoir)	3 str. 4 vers	A-B-C	***mi* b maj**	3/4	Pas trop animé
17. *Im Dorfe* (Au Village)	3 str. 5, 3, 4 vers	A-B-A'-A"	***ré* maj**	12/8	Un peu lent
18. *Der stürmische Morgen* (Matin d'orage)	3 str. 4 vers	A-B-A'	*ré* mineur	4/4	Assez rapide
19. *Täuschung* (Illusion)	1 str. 10 vers	A-B-A'	***la* maj**	6/8	Un peu animé
20. *Der Wegweiser* (Le Poteau indicateur)	4 str. 4 vers	A-A'-A-B-B'	*sol* mineur	2/4	Modéré
21. *Das Wirthaus* (L'Auberge)	3 str. 4 vers	A-A-B-A'	***fa* maj**	4/4	Très lentement
22. *Mut* (Courage !)	3 str. 4 vers	A-A-B-B'	*la* mineur	2/4	Assez rapide
23. *Die Nebensonnen* (Les Faux Soleils)	1 str. 10 vers	A-B-A	***la* maj**	3/4	Pas trop lent
24. *Der Leiermann* (Le Joueur de vielle)	5 str. 4 vers	A 1-2-3 A 1-2-3-4	*la* mineur	3/4	Un peu lent

Que nous disent ces deux tableaux, avant toute écoute ?
En premier lieu, qu'il n'y a pas de rapport servile entre la structure poétique et la structure musicale [4], et surtout, que les **structures musicales** se renouvellent constamment, tout en restant dans l'ensemble fidèles à la forme ternaire classique, ou à la variation strophique. Schubert, pour être visionnaire, n'est pas un révolutionnaire.

En second lieu, cela nous indique que le lien entre les **tonalités** successives des *Lieder* est soigneusement élaboré, et signifiant. Schubert est, on le sait, un maître raffiné de la couleur. La succession des couleurs tonales provoquera une impression de cassure ou de continuité selon la plus ou moins grande « distance » d'une tonalité à une autre. Par ailleurs, les tonalités relevées dans le tableau I montrent une nette prédominance des tonalités mineures, connotant traditionnellement l'idée de tristesse. L'irruption du *mi* majeur après 4 pièces mineures ne peut que donner à l'auditeur l'impression d'un dépaysement sonore, d'un « ailleurs » soudain. Ce *Tilleul,* si connu comme pièce isolée, prend tout-à-coup, par son voisinage, une toute autre dimension.
Mais c'est surtout par l'alternance mineur/majeur **à l'intérieur de chaque *Lied***, alternance associée au sombre et au lumineux, c'est à dire au présent et au passé, que Schubert exprimera la thématique fondatrice du souvenir.

Dans le tableau II, on observe six tonalités majeures et six tonalités mineures. La référence présent/passé n'étant plus ici pertinente, le rapport au texte se concentre désormais dans le soin du détail apporté à **l'écriture**, qui cherche à rendre compte au plus près des nuances les plus subtiles du texte.

Mesure et tempo sont des notions musicales étroitement liées. On ne saurait cependant les confondre.
La **mesure** ne « mesure » pas le temps, comme son nom pourrait le laisser croire, mais elle définit une grille implicite de « pulsations » régulières balisée d'accents périodiques sur laquelle s'inscrit le trajet sonore. La variété des grilles utilisées par Schubert est naturellement un facteur de variété des *Lieder*. Ces grilles « strient » le temps de manière régulière, mais ne règlent nullement la **vitesse** du mouvement, qu'indique pour sa part le **tempo**.
On aura remarqué que les indications de tempo de la plupart des *Lieder* du *Voyage d'Hiver* se tiennent autour d'un tempo modéré, évitant les contrastes extrêmes.
Les interprètes savent combien il est important de trouver à l'intérieur de ce registre étroit, sur la tension de l'arc du temps, le tempo naturel, juste pour chacune des pièces et juste en regard de leur enchaînement. L'impact émotionnel de l'interprétation en est étroitement dépendant.

Voyage au masculin, le cycle est souvent chanté par un baryton, bien que la partition originale soit pour ténor (la voix de Schubert). Quelques femmes – et des plus prestigieuses – s'y sont risquées, ce type de voyage n'appartenant à aucun genre plus qu'à un autre.

Pour qui en a le moyen (et le temps !), la confrontation des versions est passionnante.

[4] Les sections indiquées A, B etc. représentent des ensembles musicaux « finis », marqués par un repos ou une articulation claire. A',B' etc. représentent ces mêmes ensembles plus ou moins variés. Le plan d'une structure musicale met en évidence le principe de cohérence et d'unité de la pièce, mais ne rend nullement compte de sa conduite « dramatique » temporelle, spécifique pour chacune des pièces – la seule qui importe pour sa réception.

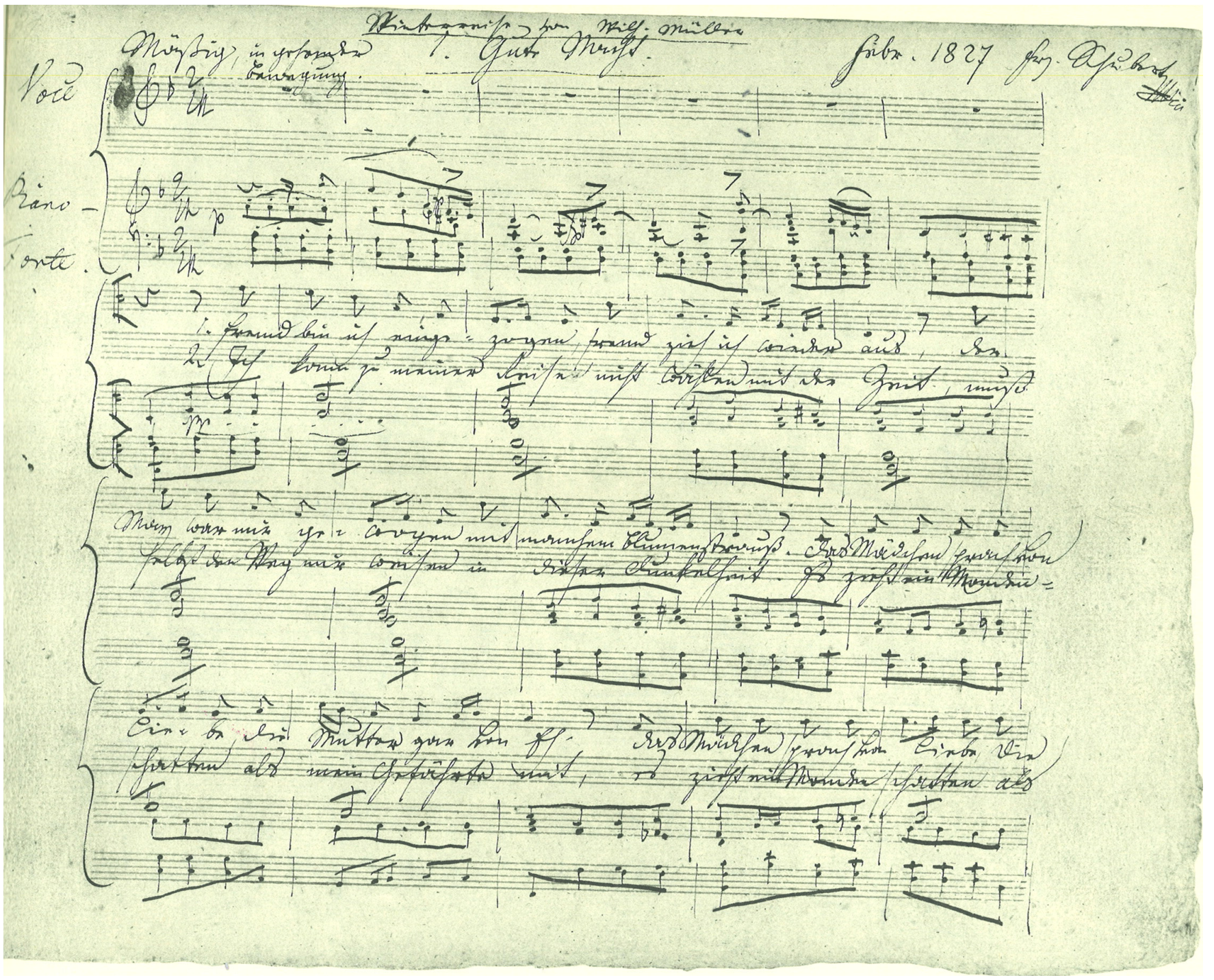
Rapport au texte

Un piano, une voix. En pays germanique, une chaîne de traditions partant du choral luthérien renvoie à la simplicité, à une coupe régulière des incises mélodiques, à une structure fermée, à une voix conductrice accompagnée par un instrument qui n'a d'autre fonction que de soutenir le chant, sans s'inquiéter d'illustrer de quelque façon le sens du texte. Bref, à un chant d'usage domestique ou collectif facile à retenir, ne demandant aucune virtuosité vocale, comme l'est le *Volkslied* (chant populaire) que les premiers romantiques allemands redécouvrent avec enthousiasme.
Cependant une autre chaîne de traditions, plus savante et venant d'Italie, renvoie dans le même temps à un chant qui tente, depuis la révolution baroque, d'accomplir ce que Marcel Beaufils nomme « l'impossible androgyne », c'est-à-dire l'intime fusion du verbe et du son, du poème et de la musique. Dans l'ordre théâtral, cela donnera l'opéra ; dans l'ordre de la musique de chambre, *der Hausmusik,* tant prisée par la société bourgeoise de la période Biedermeier contemporaine de Schubert, ce sera le *Kunstlied*, plus savant que l'autre, plus écrit, plus soucieux d'associer chant et piano dans le but d'équilibrer leurs pouvoirs respectifs dans une véritable fusion expressive.

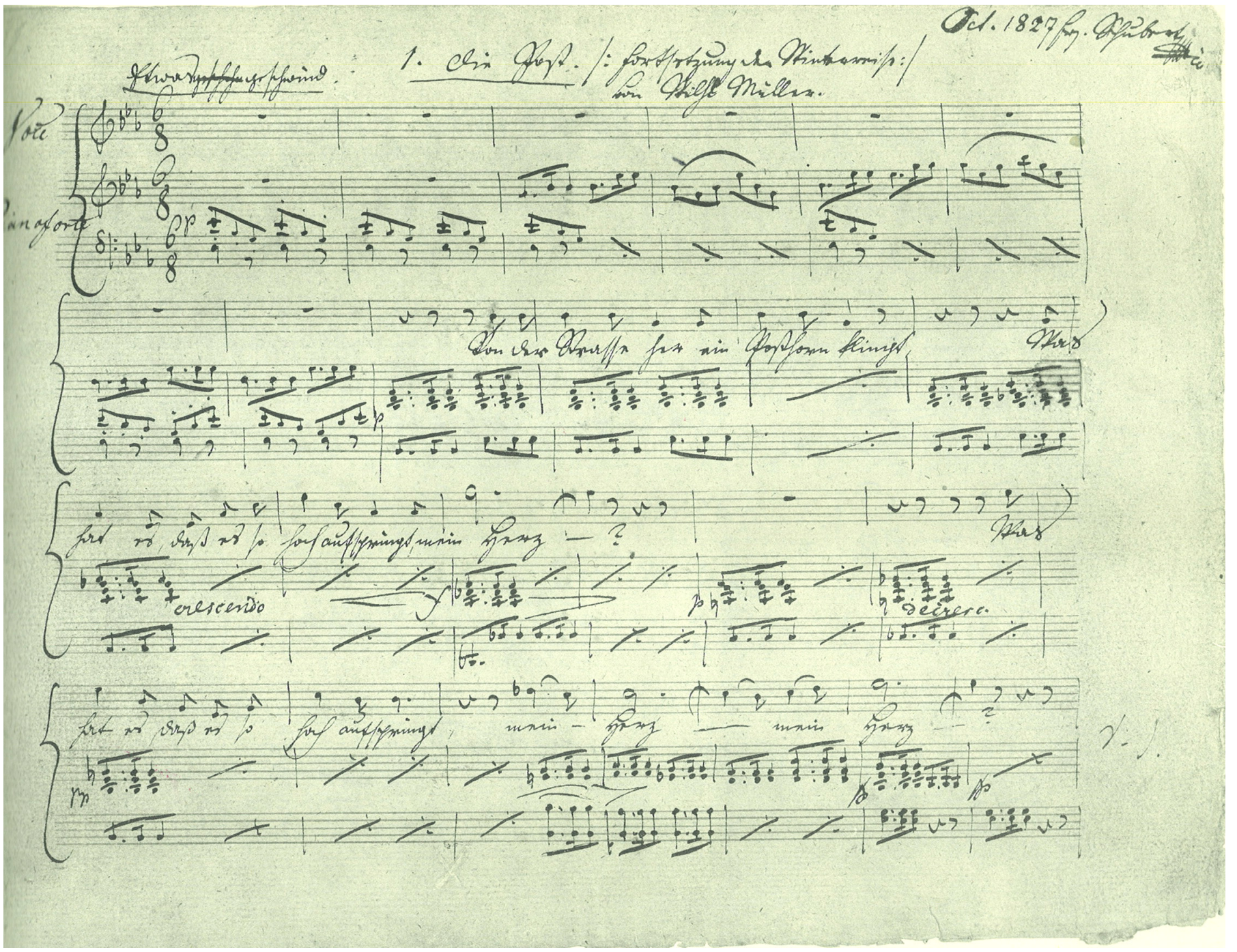
Voir comment un compositeur « traite » un texte, c'est comprendre – ou entrevoir – quelle a pu en être sa lecture : quels en ont été pour lui les points forts, quels mots, quelles images ont pu frapper son imagination.
Et l'on sait que mieux vaut, pour un musicien, un poème largement maillé, laissant de la place pour une évocation sonore qui en approfondit l'expression, qu'un poème trop concentré, trop parfait, qui se suffit totalement à lui-même. « Défense de déposer de la musique le long de mes vers », réclame le poète. Tout dépend de la qualité des vers en question. Non qu'un très bon poème ne puisse fusionner parfaitement avec la musique qu'y aura « déposée » le compositeur : les poèmes de *Marguerite au rouet* et du *Roi des Aulnes* ne sont-ils pas de Goethe ? Convenons seulement qu'un poème de moyenne qualité poétique peut susciter – et suscite souvent – de remarquables *Lieder*.
Les spécialistes de poésie allemande se divisent sur le statut poétique de Müller. Sans nous targuer d'en juger, prenons acte simplement de cette évidence : quelle que soit sa qualité, la poésie de Müller, que l'écrivain voulait expressément de style populaire, a donné naissance, par la conjonction Müller/Schubert, à deux cycles de *Lieder* qui comptent parmi les grands chefs-d'œuvre de la musique.

Entendre un *Lied*, ce sera donc fixer son attention simultanément dans deux domaines tressés l'un avec l'autre : celui du poème – sous l'aspect double du sens et de la facture – et celui de la musique, sous l'aspect double également de l'écriture et de l'expression.
Le *Lied* schubertien énonce presque toujours d'emblée au piano une courte ritournelle d'incipit, porteuse du climat général du poème – « présence et respiration d'un monde (…) où se proclame la souveraineté préalable de la tonalité, du pouls vital, la magie de cette essence mystérieuse qui rassemble en elle toutes les richesses à venir de la dialectique développante »[5]. Ce motif court tout au long du trajet sonore, passant selon les cas du statut d'accompagnement uniforme à celui de balise temporelle ou d'indice expressif, dont les récurrences sont facteurs d'unité. Mais tout n'est pas dit par cette phrase initiale. Une foule de détails d'écriture concernant la voix et le piano viennent ensuite souligner telle image, tel état psychologique ou sentimental, telle évocation de la nature. A cela participent tous les éléments de la musique : mélodie, rythme, harmonie, dynamiques, densité de la trame sonore, silences etc. Le guide d'écoute de ce dossier se propose d'en explorer quelques modalités.
Exploration qui ne suffit pas, bien sûr, à donner une idée véritable de la profondeur et de la force de ce cycle, qui suscite émotion et réflexion. L'émotion est affaire personnelle, dont je ne parlerai pas. La réflexion, par contre, peut être stimulée par l'indication de quelques pistes. J'en suggérerai plus loin quelques-unes, à charge pour chacun de les creuser dans le sens qui les intéresse.

[5] Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, Gallimard, 1956, p.84.



Première page de la première partie du cycle du Voyage d'Hiver (*Gute Nacht*), tirée de la partition de Schubert



Première page de la deuxième partie du cycle du *Voyage d'Hiver* (*Die Post*), tirée de la partition de Schubert

Préliminaires

Ecouter un Lied sans en comprendre le texte, c'est l'amputer gravement, puisqu'il n'existe que par la fusion poème/musique.

Mais nous ne sommes pas tous germanistes. Les traductions que l'on trouve dans les pochettes de disques donnent certes le sens général des poèmes originaux – ce qui est déjà beaucoup – mais ne permettent pas de suivre pas à pas le déroulement du texte allemand, d'en épouser le mouvement et d'en saisir la direction. C'est pourquoi j'ai choisi de prendre comme base pour ce guide d'écoute des traductions tirées de l'*Anthologie du Lied* [6], dont le but est de faciliter le contact avec le texte allemand par une certaine littéralité dans le choix des termes, et un maximum d'équivalence dans la construction de la phrase, de la strophe et du vers. Un calque absolu des structures allemandes en français est impossible, puisque la syntaxe et la morphologie des deux langues diffèrent sensiblement. Ces traductions en donnent à mon avis la meilleure approximation possible.

On trouvera ici les traductions des 24 *Lieder*, mais seuls quelques-uns feront l'objet de commentaires détaillés, à titre d'exemples de ce qu'un « amateur » (au sens de celui qui aime) peut y chercher et y trouver par lui-même. Un guide d'écoute n'est pas nécessairement un voyage entièrement guidé.

Les *Lieder* commentés sont : *Gute Nacht* (1), *Die Wetterfahne* (2), *Auf dem Flusse* (7), *Die Post* (13), *Die Krähe* (15), *Der Wegweiser* (20), *Die Nebensonnen* (23) et *Der Leiermann* (24).

Les textes allemands se trouvant de nos jours dans toutes les pochettes de disques, je n'ai pas cru devoir les reproduire ici.

Mode d'emploi (facultatif !)

Les fiches des traductions expliquent et complètent ce qui a été annoncé dans les tableaux I et II du précédent chapitre de ce dossier.

Elles en précisent schématiquement la structure poétique et la structure musicale de la façon suivante :

<u>Structure poétique</u>

- La distribution des strophes est signalée par un chiffre indiqué en début de strophe.
- Les vers ont été regroupés deux par deux par le signe /, ce qui correspond généralement à une unité verbale.
- Les duplications ou modifications du texte opérées par Schubert sont soulignées par le changement de typographie (italique).

<u>Structure poético-musicale</u>

- Les indications en minuscules (a, b, etc.) concernent une unité verbale.
- Les indications en majuscules (A, B, etc.) concernent une unité musicale.
- L'indication A' signifie qu'il s'agit d'une variation de l'unité musicale A.
- L'indication A1, A2 etc. signifie qu'il s'agit de sections consécutives d'une même unité musicale A.
- Les parties de piano seul sont indiquées par une typographie spéciale.

[6] *Anthologie du Lied*, édition bilingue établie par Hélène Cao et Hélène Boisson, Buchet-Chastel, 2010.

1. *Gute Nacht* (Bonne nuit), *ré* mineur, 2/4, modéré

a	**A**	mineur
a		
b		majeur
b		
c		mineur
c		

Ritournelle

1. Etranger je suis venu / étranger je m'en vais
Le mois de mai m'était favorable/ avec tous ses bouquets de fleurs
La jeune fille parlait d'amour / sa mère même de mariage
La jeune fille parlait d'amour / sa mère même de mariage
A présent le monde est si sombre / et le chemin couvert de neige
A présent le monde est si sombre / le chemin couvert de neige

Ritournelle

2. De mon voyage, je ne puis / choisir le moment : (idem) **A**
Je dois être mon propre guide / dans cette obscurité
Avec moi marche une ombre lunaire / qui me tient lieu de compagnon
Avec moi marche une ombre lunaire / qui me tient lieu de compagnon
Et sur les pâturages blancs / je cherche les traces des bêtes sauvages.
Et sur les pâturages blancs / je cherche les traces des bêtes sauvages.

Ritournelle

3. A quoi bon m'attarder plus longtemps / puisqu'on m'a jeté dehors? **A**
Que les chiens furieux hurlent / devant la maison de leur maître !
L'amour aime à voyager / - car Dieu l'a ainsi fait -
Il va de l'une à l'autre / - car Dieu l'a ainsi fait -
D'un amoureux à l'autre / mon bel amour, bonne nuit !
D'un amoureux à l'autre / mon bel amour, bonne nuit !

Ritournelle

4. Je ne veux pas interrompre ton rêve / troubler ton repos, quel dommage ! **A'** majeur
Il ne faut pas que tu entendes le bruit de mes pas / tout doucement je referme la porte !
En passant, j'écris seulement / pour toi, sur le portail : Bonne nuit !
Afin que tu puisses voir / que j'ai pensé à toi.
En partant, j'écris seulement / pour toi, sur le portail : Bonne nuit !
Afin que tu puisses voir / que j'ai pensé à toi,
que j'ai pensé à toi. (mineur)

Postlude

Ce premier *Lied* semble vouloir prolonger le souvenir de *La Belle Meunière*, dont il reprend la structure strophique (même musique pour les 4 strophes, la dernière étant majeure, et les autres mineures). Le titre *Gute Nacht* reprend du reste les derniers mots du cycle précédent. Ce sera le seul *Lied* strophique de structure simple de tout le recueil.
Chaque strophe est construite à la manière d'un chant populaire. Soit :
a (vers 1-2) a (vers 3-4) b (vers 5-6) c (vers 7-8)
Les duplications qu'y introduit Schubert « cassent » légèrement ce modèle, mais la carrure identique de chaque phrase musicale (4 mesures) reste imperturbable. Imperturbable aussi est le rythme de l'accompagnement, qui par sa régularité absolue évoque à la fois le pas régulier du voyageur et la mécanique impitoyable de son destin. Notons que la mesure à 2/4, souvent associée à l'idée de la marche, et le tempo modéré suggèrent une marche « allante », sans précipitation comme sans lenteur. Mais cet accompagnement en accords répétés, ininterrompu de la ritournelle au postlude, reste confiné dans un étroit registre spatial. Ainsi sont associées paradoxalement au tout début du cycle l'idée de mouvement et celle d'immobilité – à rapprocher peut-être de la mobilité du voyage et de la fixité du destin ?
La ritournelle initiale du piano est marquée à la fois par une pente descendante dépressive et par deux accents à contretemps que l'on peut comprendre comme la figuration de trébuchements (physiques et moraux) répétés. La voix reprend la pente descendante de la ritournelle, annonce insistante, reprise douze fois au cours du *Lied*, du caractère dépressif de l'œuvre entière. Un bref motif heurté, répété deux fois, se fera entendre au piano seul entre b et c, comme une sorte de signal d'avertissement. Il annonce et prépare en fait la courbe mélodique de c, elle aussi dépressive, qui conclut.
Tout cela s'entend de manière limpide sans recours à la partition.
Le passage en majeur de la quatrième strophe est spectaculaire, ainsi que le retour en mineur de la toute dernière incise. L'intention expressive de ce changement subit d'éclairage est ambiguë. Chacun y lira ce que lui suggèrent sa sensibilité et son imagination, et c'est bien ainsi. Quelle qu'ait été l'intention de Schubert, on ne peut que subir son charme (et je prends là le mot dans son sens premier, qui renvoie à quelque magie sonore).
À première écoute, le *Lied* peut sembler un peu monotone et long. Mais cette monotonie même est signifiante. Ce voyage, on l'a dit, n'a pas de but, pas de destination affichée. Délaissé, *der Fremd*, **l'étranger** va s'en aller, parce qu'il n'a pas d'autre choix, et sans reproches : « *L'amour aime à voyager, il va de l'une à l'autre – car Dieu l'a ainsi fait* » dit-il avec un fatalisme résigné, délicat au point de veiller à ne pas perturber les rêves de sa bien-aimée. Cependant, avant de se mettre en route, le jeune homme s'attarde un peu, et dit sa crainte et son angoisse : ce voyage, ce n'est pas lui qui en a choisi le moment ; il devra l'accomplir seul ; rien pour le guider, si ce n'est la trace des bêtes sauvages sur la neige ombrée de lune. Il faut partir cependant, puisqu'on l'a jeté dehors, et laisser les chiens hurler au seuil des maisons – ces chiens que l'on retrouvera plus tard, hurlant au seuil d'autres maisons où dorment, ivres de rêves, ceux qui y croient encore ! (n° 17, *Im Dorfe*).
Il faut écouter ce que dit ce poème, et réécouter encore et encore cette musique. Ce premier *Lied* est la matrice de tout le cycle.

2. *Die Wetterfahne* (La Girouette), *la* mineur, 6/8, assez animé

Ritournelle		
1. Le vent joue avec la girouette / sur le toit, chez mon bel amour	a1	**A**
(enchaînement)		
Et j'ai pensé, dans mon délire / qu'elle sifflait pour chasser le pauvre fugitif.	a2	
(enchaînement)		
2. Que n'a-t-il donc vu plus tôt / cette enseigne plantée en haut de la maison!	b1	**B**
Car alors, jamais il ne se serait avisé / de chercher en ce lieu une femme fidèle	b2	
Ritournelle (tronquée)		
3. Dedans, le vent joue avec les cœurs / comme sur le toit, mais il fait moins de bruit	a'1	**A'**
(enchaînement)		
Pourquoi demanderaient-ils la raison de mes douleurs ? / leur enfant est **une riche fiancée**	a'2	
(enchaînement)		
Dedans, le vent joue avec les cœurs / comme sur le toit, mais il fait moins de bruit	a''1	**A''**
(enchaînement)		
Pourquoi demanderaient-ils la raison de mes douleurs ?/	a''2	
*Pourquoi demanderaient-ils la raison de mes douleurs ?/ leur enfant est **une riche fiancée.***		
Ritournelle		

Changement total d'atmosphère. Sur le point de partir, le jeune homme remarque, sur le toit de la maison de sa bien-aimée, une girouette que fait grincer le vent. Une brusque bouffée de colère le secoue : comment n'avait-il pas deviné plus tôt qu'une maison dont l'enseigne est une girouette ne pouvait être que la maison d'une femme infidèle ? La maison d'une riche fiancée que ses parents vont marier à plus fortuné que lui, sans une pensée pour sa souffrance ?

« Assez animé, sans repos » indique Schubert. Et en effet, tout s'enchaîne dans cette pièce très brève, le piano relayant la voix sans rupture, dans un tempo animé, où les brusques contrastes de dynamiques, les crescendos rageurs, la vocalise ascendante en majeur qui souligne l'évocation de la riche fiancée dramatisent magnifiquement le poème.

La ritournelle initiale y joue son rôle de « mise en situation » : fragments d'arpèges agités, pente descendante se perdant dans le grave, trilles grondants ; et tout cela à nu, creux, en un mouvement parallèle des deux mains, à distance d'octave. Lorsqu'apparaît la voix, qui se joint au piano dans le même dénuement harmonique, le chant s'élève en un mouvement tournoyant culminant sur le cri d'une note élevée, étranglée par un brusque silence.

La figuration littérale du texte, au piano, est beaucoup plus directe que dans le *Lied* précédent :

- en a2, imitation du grincement de la girouette qui semble se moquer du fugitif en le poursuivant (« *sie pfiff den armen Flüchtig aus* »), imitation qui devient en b2 la figuration symbolique de la trahison (« *im Haus treues Frauenbild* ») ;
- en a'1, la mise en valeur du secret du cœur, par le point d'orgue qui précède les mots « *nur nicht so laut* » ;
- en a'2, le crescendo amèrement glorieux sur l'évocation de la riche fiancée (« *ihr Kind ist eine reiche Braut* »), repris encore plus glorieusement en a''2 ;
- en a ''1, l'image sonore du vent qui joue avec les cœurs, figurée par ces trilles inquiétants dans le grave du piano qu'affectionne tant le compositeur (« *der Wind spielt drinnen mit den Herzen* »);
- le *Lied* ne dure pas deux minutes !

3. *Gefrorne Thränen* (Larmes gelées), *fa* mineur, 2/2, pas trop lentement

1. Des gouttes de glace / tombent de mes joues	**A**	mineur
Sans m'en apercevoir / aurais-je donc pleuré ?		majeur
aurais-je donc pleuré ?		
2. O larmes, mes larmes / êtes-vous donc si tièdes	**B**	mineur
Pour vous changer en glace / comme la fraîche rosée du matin ?		
3. Et pourtant vous jaillissez / si brûlantes de ma poitrine	**A'**	majeur
Comme pour faire fondre / toutes les glaces de l'hiver !		
toutes les glaces de l'hiver !		(mineur)
Et pourtant vous jaillissez / si brûlantes de ma poitrine	**A'**	majeur
Comme pour faire fondre / toutes les glaces de l'hiver !		
toutes les glaces de l'hiver !		(mineur)

4. *Erstarrung* (Engourdissement), *do* mineur, C, assez vite (pas trop animé)

1. Je cherche en vain dans la neige / la trace de ses pas	**A1**	mineur
Là où, à mon bras, /elle arpentait la verte campagne		
J*e cherche en vain dans la neige / la trace de ses pas*		
Là où, à mon bras, / elle arpentait la verte campagne.		(majeur)
2. Je voudrais baiser le sol, / transpercer la glace et la neige	**A2**	mineur
De mes larmes brûlantes / jusqu'à ce que je voie la terre, la terre		
Je voudrais baiser le sol, / transpercer la glace et la neige		
De mes larmes brûlantes / jusqu'à ce que je voie la terre, la terre.		
3. Où trouver une fleur, / où trouver de l'herbe verte ?	**B**	majeur
Les fleurs sont mortes, / le gazon a perdu sa couleur		mineur
Les fleurs sont mortes, / le gazon a perdu ca couleur		
Où trouver une fleur, où trouver de l'herbe verte ?		
4. N'y a-t-il pas un seul souvenir / que je puisse emporter d'ici ?	**A1**	mineur
Si mes souffrances se taisent / qui donc me parlera d'elle ?		
N'y a-t-il pas un seul souvenir / que je puisse emporter d'ici ?		
Si mes souffrances se taisent / qui donc me parlera d'elle ?		(majeur)
5. Mon cœur a gelé, / figée par le froid son image y demeure	**A2**	mineur
Que mon cœur vienne à fondre, / et son image, son image s'en ira au fil de l'eau		
Mon cœur a gelé, / figée par le froid son image y demeure		
Que mon cœur vienne à fondre / et son image, son image s'en ira au fil de l'eau		
son image s'en ira au fil de l'eau		

5. *Der Lindenbaum* (Le Tilleul), *mi* majeur, 3/4, modéré (modérément lent)

1. Près du puits, devant le porche / s'élève un tilleul	**A**	majeur
J'ai fait dans son ombre / tant de doux rêves		
2. J'ai gravé dans son écorce / tant de mots d'amour		
La joie comme la peine / toujours vers lui m'attiraient		
3. Mais aujourd'hui encore j'ai dû marcher / dans la nuit profonde	**A'**	mineur
Pourtant dans l'obscurité / j'ai fermé les yeux		
4. Et ses rameaux bruissaient / comme pour m'appeler :		majeur
« Viens donc à moi, compagnon / ici tu trouveras le repos »		
5. Les vents glacés soufflaient / droit sur mon visage	**B**	
Mon chapeau s'envola / mais je ne me retournai pas		
6. Je suis désormais / à de nombreuses heures de ce lieu	**A"**	majeur
Et toujours j'entends ce murmure / « ici tu trouveras le repos »		
Je suis désormais / à de nombreuses heures de ce lieu		
Et toujours j'entends ce murmure / « ici tu trouveras le repos		
tu trouveras le repos »		

6. *Wasserflut* (Le Dégel), *mi* mineur, 3 /4, lentement

1. Mainte larme de mes yeux / est tombée dans la neige	**A**	mineur
Ses flocons glacés absorbent / avidement ma peine brûlante		
avidement ma peine brûlante		
2. Quand les herbes cherchent à poindre / souffle un vent doux	**B**	majeur
Et la glace éclate en morceaux / et la tendre neige s'écoule		
et la tendre neige s'écoule		(mineur)
3. Neige, tu connais mon ardent désir / dis-moi, où va ton cours ?	**A**	mineur
Suis donc mes larmes / bientôt c'est le ruisseau qui t'accueillera		
bientôt c'est le ruisseau qui t'accueillera		
4. Avec lui tu traverseras la ville / d'un bout à l'autre des joyeuses ruelles	**B**	majeur
Si tu sens mes larmes s'embraser / là est la maison de ma bien-aimée		
là est la maison de ma bien-aimée		(mineur)

7. *Auf dem Flusse* (Sur la rivière), *mi* mineur, 2/4, modéré

Introduction		
1. Toi qui faisais entendre des sons si joyeux / rivière claire et sauvage	a1	**A**
Te voilà devenue bien calme ! / tu ne me dis même pas adieu	a2	
Enchaînement		
2. D'une écorce dure et rigide / tu t'es recouverte	a1	**A**
Gisant là, froide et immobile / étendue sur le sable	a2	
Enchaînement		
3. Sur la coque qui te recouvre, j'ai gravé / avec une pierre pointue	b1	**B**
Le nom de ma bien-aimée /ainsi que le jour et l'heure	b2	
4. Le jour de la première rencontre / le jour de mon départ	b'1	**B'**
Et autour de ce nom et de ces chiffres / le cercle d'un anneau brisé	b'2	
Enchaînement – Silence –		
5. Mon cœur, en ce ruisseau / reconnais-tu à présent ton image ?	a'1	**A'**
Mais sous sa dure écorce / s'enfle-t-il aussi violemment que toi?	a'2	
s'enfle-t-il aussi violemment que toi ?		
Mon cœur, en ce ruisseau / reconnais-tu à présent ton image ?	*a"1*	**A"**
Mais sous sa dure écorce / s'enfle-t-il aussi violemment que toi ?	*a"2*	
s'enfle-t-il aussi violemment que toi ?		
s'enfle-t-il aussi violemment que toi ?		
Postlude		

La poésie germanique, on le sait, entretient avec la nature un commerce familier. Prise à témoin comme confidente, elle y joue fréquemment le rôle d'amie consolatrice. Pourrait-elle jouer ce rôle au long de ce voyage où le poète en larmes ne rencontre que neige et glace, où les seules traces ne sont que celles du souvenir, où il transporte de place en place son irrémédiable solitude, de plus en plus persuadé que tout bonheur n'est qu'illusion ? Non que la prise à témoin ait disparu ; le « je » devient encore parfois « tu », comme dans *Wasserflut* : « *Schnee, du weisst von meinem Sehnen* » (Neige, tu connais mon ardent désir). Mais les questions posées ne reçoivent aucune réponse. La neige est restée muette, comme est muette la rivière de ce septième *Lied*, *Auf dem Flusse*. Désormais recouverte d'une écorce de glace dure et rigide, elle n'a même pas pris soin de lui dire adieu. Si personne ne répond, il ne reste qu'à se parler à soi-même : « *Mein Herz, in diesem Bache erkennst du nun dein Bild* ? » (Mon cœur, en ce ruisseau, reconnais-tu ton image ?).

Pas de ritournelle dans ce *Lied*. Seulement quatre mesures d'introduction, indiquées « *staccato* » (détaché) et « pp » (pianissimo) qui, dans leur ascétisme, suggèrent le pas d'une marche désolée dans un paysage désolé. Le silence de la rivière qui s'est figée est figuré par un audacieux déplacement harmonique sur le mot « still » (calme) doublé des mentions « *sehr leise* » (très doux) et « ppp » (triple piano). On retrouvera ce même déplacement, sous une autre forme, dans les strophes A' et A'', qui sont des variations de celle-ci.

L'écriture franchement illustrative de ce *Lied* confie au piano des formules d'imitation dont la relation au texte est évidente pour qui connaît les « codes » expressifs en usage :

- enchaînements « durs et rigides » de doubles-croches piquées entre A et sa reprise, puis entre cette reprise et B, où ils deviennent formule d'accompagnement (le nom de la bien-aimée gravé avec une pierre pointue sur la coque de la rivière gelée) ;
- en B' la formule est modifiée par l'introduction de triolets de doubles-croches (le cercle de l'anneau) ; l'anneau est brisé : les triolets se perdent dans un silence éloquent.
- L'idée du ruisseau courant sous la glace, comparé au bouillonnement du cœur du voyageur, est traduite par la transposition de la mélodie dans les régions graves du piano, tandis que la voix, éclatée en fragments haletants, prend des accents de plus en plus dramatiques.

C'est tout simple et poignant. Un bref postlude ramène à l'atmosphère désolée du début.

6. *Wasserflut* (Le Dégel), *mi* mineur, 3 /4, lentement

1. Mainte larme de mes yeux / est tombée dans la neige	**A**	mineur
Ses flocons glacés absorbent / avidement ma peine brûlante		
avidement ma peine brûlante		
2. Quand les herbes cherchent à poindre / souffle un vent doux	**B**	majeur
Et la glace éclate en morceaux / et la tendre neige s'écoule		
et la tendre neige s'écoule		(mineur)
3. Neige, tu connais mon ardent désir / dis-moi, où va ton cours ?	**A**	mineur
Suis donc mes larmes / bientôt c'est le ruisseau qui t'accueillera		
bientôt c'est le ruisseau qui t'accueillera		
4. Avec lui tu traverseras la ville / d'un bout à l'autre des joyeuses ruelles	**B**	majeur
Si tu sens mes larmes s'embraser / là est la maison de ma bien-aimée		
là est la maison de ma bien-aimée		(mineur)

8. *Rückblick* (Regard en arrière), *sol* mineur, 3/4, pas trop animé

1. Le sol est brûlant sous mes semelles / bien que je marche sur la neige et la glace	**A**	mineur
Je ne veux pas reprendre haleine / avant que ces tours soient hors de ma vue		
2. J'ai trébuché à chaque pierre / tant j'avais hâte de quitter la ville		
Les corneilles jetaient des grêlons / sur mon chapeau du haut de chaque toit		
Les corneilles jetaient des grêlons / sur mon chapeau du haut de chaque toit		
3. Ton accueil fut pourtant tout autre / ô ville de l'inconstance !	**B**	majeur
A tes fenêtres éclairées chantaient / à l'envi l'alouette et le rossignol		
4. Les tilleuls ronds étaient en fleurs / les clairs ruisselets babillaient gaiement		
Et, hélas ! les yeux d'une jeune fille brillaient comme des braises ! / c'en était fait de toi, l'ami		
Hélas ! les yeux d'une jeune fille brillaient comme des braises ! / c'en était fait de toi, l'ami		
5. Quand ce jour me revient en mémoire / je voudrais regarder en arrière encore	**A'**	mineur
Je voudrais d'un pas incertain, rebrousser chemin / et rester là, immobile, devant sa maison		
Quand ce jour me revient en mémoire / je voudrais regarder en arrière encore		
Je voudrais d'un pas incertain, rebrousser chemin / et rester là, immobile, devant sa maison		majeur
Je voudrais d'un pas incertain, rebrousser chemin / et rester là, immobile, devant sa maison		
*et rester là, immobile, devant **sa** maison.*		

9. *Irrlicht* (Feu follet), si mineur, 3/8, lentement

1. Tout au fond, entre les rochers / m'a entraîné un feu follet :	**A**	mineur
Comment j'en sortirai / je ne m'en soucie guère		majeur
je ne m'en soucie guère		mineur
2. Je suis accoutumé à l'errance / tous les chemins mènent au but (mineur)	**A'**	
Nos joies, nos maux / tout n'est qu'un jeu de feu follet		majeur
tout n'est qu'un jeu de feu follet		mineur
3. Dans le lit du torrent à sec / je dévale la pente sans crainte ; (mineur)	**B**	
Tous les cours d'eau iront à la mer / et toutes les souffrances à la tombe !		majeur /mineur
Tous les cours d'eau iront à la mer / et toutes les souffrances à la tombe !		*majeur /mineur*

10. *Rast* (Répit), *do* mineur, 2/4, modéré

1. A présent seulement, je remarque ma fatigue / en m'étendant pour me reposer	**A**	a
Marcher me donnait du courage / sur ces chemins inhospitaliers.		b
2. Mes pieds ne demandaient nul repos / il faisait trop froid pour s'arrêter		c
Mon dos ne sentait pas la charge / la tourmente me poussait en avant		d
Mon dos ne sentait pas la charge / la tourmente me poussait en avant		d
3. Dans la petite hutte d'un charbonnier / j'ai trouvé refuge	**A**	
Mais mes membres ne se délassent point / tant leurs blessures sont cuisantes.		
4. Toi aussi, mon cœur, qui fus dans la lutte et la tourmente / si farouche, si indomptable		
Ce n'est qu'une fois le calme revenu que tu sens ce ver / qui te ronge, et sa morsure brûlante		
Ce n'est qu'une fois le calme revenu que tu sens ce ver / qui te ronge, et sa morsure brûlante		

11. *Frühlingstraum* (Rêve de printemps), *la* majeur, 6/8, un peu agité

1. J'ai rêvé de fleurs de toutes les couleurs / comme celles qui fleurissent en mai	**A1**	majeur
J'ai rêvé de vertes prairies /et de joyeux cris d'oiseaux		
de joyeux cris d'oiseaux		
2. Et quand les coqs ont chanté / mes yeux se sont ouverts	**A2**	mineur
Il faisait froid et sombre / les corbeaux criaient sur le toit		
Il faisait froid et sombre / les corbeaux criaient sur le toit		
3. Mais aux vitres de ma fenêtre / qui donc a peint ces feuillages ?	**A3**	majeur
Mais aux vitres de ma fenêtre / qui donc a peint ces feuillages ?		
Vous rirez peut-être de ce rêveur / qui vit des fleurs en plein hiver		mineur
qui vit des fleurs en plein hiver		
4. Je rêvais d'amour pour l'amour / je rêvais d'une belle fille ,	**A1**	majeur
De cœur et de baisers / de délices et de félicité		
de délices et de félicité		
5. Et quand les coqs ont chanté / mon cœur s'est éveillé	**A2**	mineur
A présent, assis seul ici / je repense à mon rêve		
A présent, assis seul ici / je repense à mon rêve		
6. J'ai refermé les yeux / mon cœur bat, plein de chaleur encore	**A3**	majeur
J'ai refermé les yeux / mon cœur bat, plein de chaleur encore		
Quand reverdirez-vous, feuillages à ma fenêtre ? / quand te tiendrai-je dans mes bras,		mineur
bien aimée ?		
quand te tiendrai-je dans mes bras, bien-aimée ?		

12. *Einsamkeit* (Solitude), *si* mineur, 2/4, lent

1. Comme un nuage sombre / traverse un ciel serein **A**
Quand à la cîme du sapin / souffle une douce brise,
2. Ainsi je poursuis ma route / là-bas, d'un pas traînant
Traversant la vie claire et heureuse / solitaire, et nul ne me salue.

3. Hélas ! l'air est si calme ! / hélas ! le monde est si beau ! **B**
Au temps où hurlaient les tempêtes / je n'étais pas si malheureux
si malheureux
Hélas ! l'air est si calme / hélas ! le monde est si beau ! **B'**
Au temps où hurlaient les tempêtes / je n'étais pas si malheureux
si malheureux

13. *Die Post* (La poste), *mi* bémol majeur, 6/8, un peu rapide

Ritournelle
1. Sur la route, là-bas, sonne un cor de postillon **A**
Qu'a-t-il donc à bondir ainsi / mon cœur ?
Enchaînement
qu'a-t-il donc à bondir ainsi / mon cœur, mon cœur ?
Silence
2. La poste ne t'apporte point de lettre **B**
Pourquoi te serres-tu de si étrange façon, / *mon cœur, mon coeur ?*
Echo
La poste ne t'apporte point de lettre, / mon cœur, mon cœur,
Pourquoi te serres-tu de si étrange façon, / mon cœur, mon cœur ?
Ritournelle
3. Voilà, la poste quitte cette ville / **A**
où j'avais un adorable amour / mon cœur
Enchaînement
où j'avais un adorable amour/ mon cœur, mon cœur
Silence
4. Serait-ce que tu voudrais t'en aller voir là-bas **B**
pour demander quelles sont les nouvelles, / *mon cœur, mon cœur ?*
Echo
Serait-ce que tu voudrais t'en aller voir là-bas, / mon cœur
Pour demander quelles sont les nouvelles, / mon cœur, mon cœur ?
Silence et Point final.

La première partie du cycle, hantée par le souvenir – le rêve plutôt de temps heureux, a laissé apparaître, à la neuvième étape, un thème nouveau, mais corollaire, celui de l'illusion. Traduire le mot allemand « *Irrlicht* » par « feu follet » ne rend pas compte de l'idée d'errance, d'erreur, voire de tromperie qu'implique l'adjectif « *irre* ». La lumière du feu follet est trompeuse. C'est ce que redira avec une ironie amère *Täuschung* (n°19), dans la seconde partie du cycle.

Cependant, c'est la conscience douloureuse de la solitude – sur laquelle s'achève la première partie du cycle – qui va imprimer à toute la seconde partie son pessimisme sans recours. Creusant son chemin de plus en plus profondément dans le cœur du voyageur, il l'amènera jusqu'à se reconnaître dans le dénuement absolu du squelettique *Leiermann*, son frère, son image – ou son double.

L'évocation d'une bien-aimée, serait-elle rêvée, va donc être abandonnée. Mais pas tout de suite. *Die Post*, qui ouvre la seconde partie, s'autorise l'attente fiévreuse d'une improbable lettre. Le galop des chevaux de poste, annoncés par le cor du postillon, est plus symbolique qu'imitatif – cela va de soi. Ce n'est pas encore la course hallucinée du *finale* de la Sonate en *ut* mineur D.958 pour piano, cette course à l'abime écrite par Schubert en septembre 1828, deux mois avant sa mort ; mais cela en a le caractère. De ce cœur affolé, devenu « *wunderlich* » (étrange et étranger à lui-même) que le compositeur interroge et réinterroge avec anxiété (« *mein Herz, mein Herz ?* »), le voyageur sait bien qu'il ne recevra pas de réponse, et qu'il restera encore une fois seul avec son angoisse. Mais de quel voyageur s'agit-il, au fait ? Du jeune homme, que met en scène la poésie de Müller ? De Müller, mort si jeune lui aussi, à peine un an avant Schubert ? De Schubert ? De n'importe lequel d'entre nous ?

Les brusques arrêts de la course, les silences soudains, les échos de la voix au piano, donnent à l'angoisse une présence bouleversante. Quelle fin attendre de ce voyage ?

14. *Der greise Kopf* (La Tête grise), *ut* mineur, 3 /4, un peu lent

1. Le givre a, d'un reflet blanc, / recouvert mes cheveux ; **A**
J'ai pensé que j'étais déjà vieux / et m'en suis fort réjoui.

2. Mais bientôt le givre a fondu / j'ai retrouvé mes cheveux noirs **B**
Et ma jeunesse me fait horreur : / si loin encore jusqu'à la tombe !
si loin encore jusqu'à la tombe !

3. Entre le crépuscule et l'aube / plus d'une tête est devenue grise. **A'**
Qui le croira ? et non la mienne / au cours de ce long voyage !
au cours de ce long voyage !

15. *Die Krähe* (La Corneille), *ut* mineur, 3/4, un peu lent

Ritournelle

1. Une corneille, avec moi / avait quitté la ville,	a	**A**
Et jusqu'à ce jour, elle a volé / de-ci de-là, autour de moi.	a	
Enchaînement / Echo (2 mesures)		
2. Corneille, étrange bête / ne me quitteras-tu point ?	b	**B**
Espères-tu bientôt, en guise de butin / t'emparer de mon cadavre ?	b'	
Enchaînement (1 mesure et demie)		
3. Mais il ne me reste que bien peu à parcourir / avec mon bâton de pèlerin	a	**A'**
Corneille, montre-moi enfin / ce qu'est la fidélité jusqu'à la mort !	c	
Enchaînement (1 mesure)		
Corneille, montre-moi enfin / ce qu'est la fidélité jusqu'à la mort !	c'	

Ritournelle

La corneille, oiseau du malheur, ne quitte pas le voyageur, qu'elle accompagne sans relâche en dérisoire symbole de la fidélité. Le motif de la ritournelle dessine la pente descendante de son vol plané, tandis que le tournoiement des ailes autour de la tête du voyageur est figuré par des battements ininterrompus de triolets. La chute de ce vol plané, reprise deux fois à l'identique par la voix, est doublée par la main gauche du piano. Faut-il y voir l'image de la « fidélité » de la corneille ou « double » obsédant du voyageur ? S'arrêter et s'adresser à l'oiseau, ce « *wunderlich Tier* » (cette étrange bête) ne sert de rien. Lui non plus ne répondra pas. Son silence déclenche chez le voyageur un accès violent de désespoir qui explose dans un cri sur le mot « *Grabe* » (la tombe/la mort), pour se retourner en acceptation découragée : la voix retombe dans le grave de sa tessiture, suivie de la ritournelle qui se perd dans les régions les plus profondes du piano.

Quoi d'autre ? Le rétrécissement des durées des enchaînements, figurant (peut-être) le resserrement de l'étreinte de cette importune présence ?

Rien de plus. Avec cette extrême économie de moyens, Schubert réussit un de ses plus beaux *Lieder*.

16. *Letzte Hoffnung* (Dernier espoir), *mi* bémol majeur, 3/4, pas trop vite

1. Çà et là, sur les arbres / on voit bien des feuilles aux vives couleurs **A**
Et je reste devant ces arbres / bien souvent, absorbé dans mes pensées.

2. Je regarde une de ces feuilles / j'y accroche mon espoir ; **B**
Que le vent joue avec ma feuille / et je tremble de tout mon être.

3. Ah ! et que la feuille tombe sur le sol / et avec elle, c'est mon espoir qui tombe **C**
Avec elle, je tombe aussi à terre : / et pleure sur la tombe de mon espoir.
et pleure sur la tombe de mon espoir

17. *Im Dorfe* (Au Village), *ré* majeur, 12/8, un peu lent

1. Les chiens aboient, les chaînes raclent le sol **A**
Les hommes ronflent dans leur lit
Ils rêvent à bien des choses qu'ils n'ont pas
Ils prennent plaisir au bien comme au mal
Et au matin, tout s'est dissipé.

2. Maintenant, *maintenant*, ils ont eu leur part **B**
Et espèrent, et espèrent que ce qu'ils en ont laissé
Ils le retrouveront ils *le retrouveront* sur leur oreiller.

3. Aboyez donc pour me chasser, chiens qui veillez ! **A'**
Ne me laissez pas sommeiller à l'heure du repos
C'en est fini pour moi de tous le rêves.
A quoi bon m'attarder parmi les dormeurs ?
C'en est fini pour moi de tous les rêves **A"**
A quoi bon m'attarder parmi les dormeurs ?

18. *Der stürmische Morgen* (Matin d'orage), *ré* mineur, 4/4, pas trop vite, énergique

1. Comme l'orage a déchiré / la robe grise du ciel ! **A**
Les lambeaux de nuages flottent / se livrant de lents combats.
se livrant de lents combats

2. Et de rouges flammes / s'élancent au milieu d'eux. **B**
Voilà ce que j'appelle un matin / vraiment selon mon goût !

3. Mon cœur voit, dans le ciel / sa propre image peinte – **A'**
Rien d'autre que l'hiver, *rien d'autre que l'hiver* / l'hiver froid et sauvage !

19. *Täuschung* (Illusion), *la* majeur, 6/8, un peu rapide

Une lumière danse amicalement devant moi **A**
Je la poursuis de-ci, de-là
J'aime à la suivre, et je vois bien
Qu'elle égare le voyageur.
Car hélas, qui est comme moi misérable **B**
Se fie aux belles couleurs de ce leurre
Qui derrière la glace, la nuit et l'effroi
Lui fait voir une chaude et claire maison, **A'**
Et dedans, une âme chère –
Je n'y gagne qu'une illusion !

20. *Der Wegweiser* (Le Poteau indicateur), *sol* mineur, 2/4, modéré

Ritournelle

1. Pourquoi éviter ces chemins / qu'empruntent les autres voyageurs **A**

Enchaînement

Et chercher des sentiers perdus / dans les sommets rocheux couverts de neige ?

Et chercher des sentiers perdus / dans les sommets rocheux couverts de neige,

dans les sommets rocheux ?

Enchaînement

2. Je n'ai pourtant commis nul acte / qui me fasse craindre les gens – **A'** majeur

qui me fasse craindre les gens -

Quelle attente insensée / me pousse vers les étendues désertes ? mineur

me pousse vers les étendues désertes ?

Enchaînement / transition

Silence

3. Des poteaux indicateurs, sur les routes / montrent la direction des villes **A**

Enchaînement

Et moi je marche sans mesure ; / sans repos, je cherche le repos.

Et moi je marche sans mesure ; / sans repos, je cherche le repos

Je cherche le repos.

Enchaînement

4. Je vois là-bas un poteau / imperturbable sous mon regard ; **B**

Il me faut prendre une voie, *il me faut prendre une voie* / dont nul encore n'est revenu.

Enchaînement

Je vois là-bas un poteau / imperturbable sous mon regard ; **B'**

Il me faut prendre une voie / dont nul encore n'est revenu

dont nul encore n'est revenu.

Fin.

« Poteau indicateur » : le terme n'est guère poétique, relevant de cette trivialité que Tubeuf appelle la « brocante » du *Voyage d'hiver*, s'étonnant que Müller l'ait osée. Il est vrai qu'en français, le terme n'incite pas au rêve. Ce n'est pas la même chose en allemand, où le mot *Wegweiser*, plus musical, et relevant d'un champ de signifiés plus ouvert, renvoie également à la notion de guide – guide pratique du voyageur dans son périple terrien, certes, mais surtout guide moral dans son exploration de l'âme. Le voyageur du *Voyage d'Hiver* n'a trouvé au cours de son périple aucun guide. Il a dû prendre seul un chemin dont nul ne lui a montré ni la direction ni le but, mais dont il sait qu'il ne reviendra pas. Les notes répétées du piano, ininterrompues comme celles de *Gute Nacht*, le premier *Lied* du cycle, celui qui annonçait la marche, sonnent maintenant comme un glas funèbre.
De temps à autre, la marche s'interrompt ; ailleurs, elle surprend l'attente par une carrure impaire inattendue ; elle multiplie les chromatismes déroutants, en enchaînements harmoniques étranges – de pente descendante, bien sûr. Cette étrangeté, cette déroute s'inscrivent dans un cadre banal, strophique, à peine varié, sa fin (indiquée pour la commodité du repérage par B et B') n'étant en somme que la mise en évidence du glas, qui disparaît en s'enfonçant dans les ténèbres. L'adhésion du voyageur à l'injonction muette de l'unique poteau indicateur qui se présente à son regard est imparable : « *eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück* » (il me faut prendre une voie dont nul encore n'est revenu).

La gravité solennelle avec laquelle est répétée l'injonction la signe d'un sceau de style religieux, absolument nouveau dans le cycle. Style qui s'accentue avec le *Lied* suivant, *Das Wirthaus*, (l'auberge) où le chant devient une sorte de choral. Piano et voix y alternent leurs séquences comme dans un chant d'église. Mais dans cette « fraîche auberge » où le voyageur pensait trouver enfin le repos définitif, dans cette auberge des morts qu'il croyait accueillante, il n'y a plus de place – pas de place pour lui. Il lui faut continuer, écrasé de fatigue et de solitude, avec pour seul compagnon son fidèle bâton de marche. Continuer avec courage.

21. *Das Wirthaus* (L'Auberge), *fa* majeur, 4/4, très lent

1. C'est à un cimetière / que m'a conduit mon chemin. **A**
Voici où je prendrai mes quartiers / me suis-je dit en moi-même.

2. Vous, vertes couronnes mortuaires / vous êtes sans doute les signes **A**
Qui invitent les voyageurs fatigués / à entrer dans cette fraîche auberge.

3. Mais dans cette maison / les chambres sont donc toutes prises ? **B**
Je suis si las que je manque de m'effondrer / et je suis blessé à mort.

4. Ah, aubergiste sans pitié / me mettras-tu donc dehors ? **A'**
Allons, continuons, continuons la route / mon fidèle bâton de marche !
Allons, continuons, continuons la route / mon fidèle bâton de marche !

22. *Mut !* (Courage !), *sol* mineur, 2/4, modéré, énergique

1. Quand la neige me vole au visage / je secoue la tête pour la faire tomber. **A**
Quand mon cœur parle en mon sein / j'entonne un chant clair et joyeux.

2. Ce qu'il me dit, je ne l'entends pas / je n'ai point d'oreilles. **A**
Ce dont il se plaint, je ne le sens pas / les plaintes sont bonnes pour les fous.

3. Joyeusement, entrons dans le monde / contre le vent et la tempête **B**
Et s'il n'y a point de dieu sur la terre / c'est nous qui serons des dieux !

Joyeusement, entrons dans le monde / contre le vent et la tempête **B'**
Et s'il n'y a pas de dieu sur la terre / c'est nous qui serons des dieux

Le poème de *Mut* (Courage) est le seul que Schubert ait déplacé par rapport à l'ordre du cycle chez Müller. Les raisons dramatiques et musicales en sont évidentes. Le bloc des cinq derniers *Lieder* qui clôt le cycle forme en effet un ensemble dans lequel la violence de *Mut*, placé en troisième position, contraste abruptement avec le caractère religieux des deux *Lieder* qui le précèdent, et met en valeur l'aspect déchirant des deux suivants.

« *Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter !* » (Et s'il n'y a point de dieu sur la terre / c'est nous qui serons des dieux !) : Dieu, lui non plus, n'a pas répondu. Comment comprendre ce poème ? Résolution extrême ? Recours ultime ? Eclat momentané ? Cri de révolte ? Sarcasme blasphématoire ? Les interprétations de ce texte diffèrent considérablement d'un auteur à l'autre.

Tenons-nous en à la musique qu'il a inspirée à Schubert. Musicalement, le ton est en contraste absolu avec ce qui précède et ce qui suivra : coupant, péremptoire, totalement étranger au style habituel du compositeur. Le *Lied* est bref ; la violence restera passagère.

23. *Die Nebensonnen* (Les Faux Soleils), *la* majeur, 3/4, pas trop lent

Ritournelle			
J'ai vu dans le ciel trois soleils		a	**A**
Longuement je les ai regardés en face,	Echo		
Et eux aussi restaient là, obstinés		a	
Comme s'ils ne pouvaient me quitter.	Echo		
Hélas, soleils, vous n'êtes pas les miens !	Enchaînement/imit		**B**
Allez donc dévisager ainsi d'autres que moi !	Enchaînement/imit		
Certes naguère, j'avais trois soleils, moi aussi			
Mais les deux plus beaux s'en sont allés.	Prolongation ➡ Silence		
Puisse le troisième se coucher à son tour !		a	**A**
Dans l'obscurité, je me sentirai mieux.	Echo		

24. *Der Leiermann* (Le Joueur de vielle), *la* mineur, 3/4, un peu lent

Ritournelle		
1. Là-bas, au fond de ce village / il y a un joueur de vielle	Rit.1	**a1**
Et de ses doigts gourds / il en joue comme il peut	Rit 1	
2. Sur la glace, les pieds nus / il chancelle de-ci, de-là	Rit 2	**a2**
Et sa petite sébile / reste toujours vide.	Rit 2	
Et sa petite sébile / reste toujours vide.	Rit 3	**a3**
3. Nul ne veut l'entendre / nul ne le regarde ;	Rit 1	**a1**
Et les chiens grognent / autour du vieil homme.	Rit 1	
4. Mais il laisse les choses / aller à leur gré	Rit 2	**a2**
Il tourne, et sa vielle / ne reste jamais muette.	Rit 2	
Il tourne, et sa vielle / ne reste jamais muette.	Rit 3	**a3**
5. Etrange vieillard / m'en irai-je avec toi ?		**a4**
Veux-tu bien accompagner mes chants / au son de ta vielle ?		
Ritournelle		

Après *Das Wirthaus*, on sait que le voyageur n'a plus rien à espérer. *Die Nebensonnen* le projette dans un « ailleurs » mystérieux, fantomatique, où le soleil est devenu triple [7]. Il est difficile de savoir ce que signifiaient pour Schubert ces trois soleils immobiles, et l'attraction réciproque fixant les trois astres à l'homme qui ne les reconnaît pourtant pas comme siens. Il est aventureux de conjecturer à quoi renvoie pour lui la perte des deux soleils que le voyageur possédait naguère. Mais cela n'a guère d'importance. Reste l'insondable tristesse de ce *Lied*, dialogue de soi à soi-même, enfermé dans un intervalle de quarte qui ne s'élargit que sur ces mots : « ia, neulich hatt' ich auch wohl drei » (certes, naguère, j'avais trois soleils, moi aussi). La quarte s'élargit en sixte, la voix atteint une note tendue dans l'aigu, la tonalité change, et c'est déchirant.

Dialogue de soi à soi-même, ai-je dit : chaque phrase trouve en effet ses derniers mots répercutés en écho au piano, qui demeure d'un bout à l'autre dans un registre grave, sombre, répétant à l'infini la même formule rythmique et mélodique douloureuse et dépressive.

Les très nombreux changements de dynamique, en progressions lentes comme en oppositions brusques, soulèvent cette texture sombre et répétitive comme de l'intérieur, et constituent l'un des facteurs essentiels d'expression, où chaque signe compte.

Le symbolisme ternaire est évident dans ce Lied qui évoque trois soleils : structure ternaire A-B-A, mesure à trois temps, tonalité à trois dièses, triple réitération de la même mélodie (a) différemment harmonisée, avec son écho en augmentation progressive de durée.

La facilité avec laquelle Schubert composait est bien connue. Sa science et sa rigueur le sont sûrement moins. C'est pourtant de leur alliance que ses sortilèges tiennent leur raison.

Sur quoi pourrait déboucher l'insondable tristesse de *Die Nebensonnen* ? Müller n'offre au voyageur nulle rémission, nulle rédemption, nulle délivrance. Mais seulement la navrante rencontre avec *Der Leiermann*, le seul humain du cycle. Cet humain est un vieil homme qui joue de ses doigts transis de froid, pieds nus sur la glace, des airs de vielle à roue (ou d'orgue de barbarie) que personne ne s'arrête pour écouter. Aucun signe de compassion ne lui vient des passants, aucun secours matériel : sa sébile reste obstinément vide. Seuls les chiens rôdent, grognant contre lui plus que veillant sur lui. Image terrible du dénuement, de la solitude et de l'abandon, il tourne sa roue sans s'arrêter, mécaniquement, avec l'indifférence de ceux qui n'ont plus rien à attendre de la vie. Comme tourne, indifférente et impitoyable, la roue du temps.

Qui est cet étrange vieillard (« *Wunderlicher Alter* ») auquel le voyageur épuisé demande s'il peut partir avec lui ? Un compagnon, qu'aurait préfiguré naguère le compagnonnage insistant de la corneille, ce « *Wunderlich Tier* » rencontré en chemin? Ou un **double**, figure de soi étrangère à soi-même, dans laquelle il est tellement angoissant de se reconnaître ?

Ce vieillard muet, dit-il aux poètes et aux musiciens que les voyages d'hiver sont toujours à recommencer ? Qu'il n'y a pas d'autre alternative pour les humains que de tracer inlassablement leur route en solitaires, sans savoir vers où, ni pourquoi?

Il n'y aura pas de réponse à l'ultime question que pose le voyageur au vieillard.

Et c'est bien ce que signifie l'interrogation musicale laissée en suspens par Schubert au terme de ce *Lied* décharné, dépouillé de toute séduction, qui ne termine rien mais rend vains toute parole et tout chant supplémentaires.

[7] Phénomène météorologique connu sous le nom de « parhélie ». Les cristaux de glace en suspension dans l'atmosphère donnent lieu à diverses illusions d'optique : halo solaire ou, plus rarement, autres disques lumineux au voisinage du soleil.

Il fallait oser : oser le dénuement d'une chanson composée de trois phrases exsangues fixées autour des deux notes vides de leur accompagnement ; oser les ritournelles obsédantes séparant chacune des phrases, (où l'on reconnaît l'accent « trébuchant » de la ritournelle de *Gute Nacht*) qui tracent des figures similaires, en discrète expansion progressive dans l'espace sonore ; oser l'écriture strictement identique des deux strophes musicales, composées par l'ensemble a1, a2, a3 ; oser la rectitude monotone d'un chant sans expression, sans nuances, entièrement maintenu dans l'intensité minimale de l'émission vocale, *pianissimo* (la seule indication d'expression étant un discret soufflet < >, qui souligne l'élan spatial de la ritournelle 3) ; oser enfin l'interrogation finale, maintenue sans conclusion sur la note la plus haute d'un espace sonore tout entier contenu dans une octave. Dans ce désert expressif, l'unique mesure « forte » par laquelle commence la ritournelle conclusive sonne comme un cri d'une puissance dramatique impressionnante.

Un tel dénuement musical n'est permis qu'à de très grands compositeurs.

En guise de conclusion

Que l'état d'esprit de Schubert, en ce début d'année 1827, se soit trouvé en phase avec le climat très sombre du cycle de Müller ne veut pas dire que le *Voyage d'Hiver* soit une œuvre autobiographique ou prémonitoire, nous en sommes déjà convenus.

Par ailleurs, ce que signifiait ce cycle de poèmes pour l'écrivain n'est pas nécessairement ce qu'il a signifié pour Schubert – et Schubert, qui dévorait la poésie de son temps, mais n'était ni poète, ni philosophe, n'a sans doute pas saisi consciemment toutes les implications du romantisme naissant de son époque. Mais, comme tous les grands artistes, il en a traduit l'essence dans son langage personnel – celui de la musique. Rappelons-nous ce que disait son ami le chanteur Vogl, qui interpréta tant de ses *Lieder* : « Cet homme-là ne se doute même pas de ce qui vit en lui, dans la profondeur ».

Le pouvoir d'un chef-d'œuvre ne s'épuise pas avec le temps. Une œuvre musicale n'existe pas « en soi » ; elle vit du va-et-vient entre la partition et l'interprète, l'interprète et l'auditeur. Sa vérité est multiple – chacun y lit ce que lui dicte « l'air du temps », sa culture, son tempérament, sa sensibilité et son imagination.

C'est pourquoi je souhaite que le guide d'écoute présenté ici soit reçu comme une simple proposition, susceptible de favoriser l'appropriation personnelle de l'œuvre par chacun de ceux qui l'écouteront.

Le *Lied* schubertien a la réputation d'être plus accessible aux chanteurs de tous niveaux que le *Lied* schumannien, ou que la mélodie française – celle de Debussy par exemple. C'est vrai, à première vue. Qui n'a chanté à l'école *Rose des Bruyères* ou *Le Tilleul* ? La carrure mélodique est régulière, la tessiture n'excède pas les bornes des voix moyennes, les respirations se placent naturellement, le rythme est simple et constant, l'accompagnement abordable pour un amateur de niveau honnête.

Mais outre le fait que tous les *Lieder* schubertiens ne répondent pas à cette description – loin s'en faut – ceux du *Voyage d'Hiver* réclament des interprètes de grande classe, tant au niveau technique qu'artistique. Le cycle est long, demande du souffle, un contrôle absolu du temps et beaucoup de sûreté dans la conduite dramatique de la trajectoire musicale. La maîtrise des couleurs vocales, si importantes chez ce magicien des couleurs harmoniques qu'était Schubert, va de pair avec la précision d'une articulation sans emphase et le mouvement naturel de la phrase. Le « naturel » et l'expression juste, on le sait, ne s'obtiennent que grâce à un très long et très patient travail. Interpréter le *Voyage d'Hiver,* c'est s'engager, chanteur comme pianiste, dans l'aventure d'un investissement total, et consentir à une certaine forme d'humilité, d'effacement de soi, pour devenir un simple passeur de beauté et d'émotion.

J'aimerais citer pour terminer, en transposant la notion de lecture publique d'un grand texte à celle d'interprétation publique d'un cycle tel que *Le Voyage d'Hiver*, cet extrait d'un article de Georges Banu se référant aux lectures que Patrice Chéreau offrait au public depuis quelques années [9] :

« La lecture entraîne vers un repli sur soi, vers l'écoute des sons les plus profonds et les émois les plus troubles. En raison même de sa gravité, elle impose le silence en chacun. On n'appartient plus à la communauté du public, on se replie avec bonheur dans sa solitude de spectateur. Mais c'est d'une solitude particulière qu'il s'agit, non pas loin des gens, mais parmi les gens. »

[9] In Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour* , Actes Sud, Le temps du théâtre, 2009 p. 170/71.

William Kentridge et la création visuelle

Artiste sud-africain de renom, William Kentridge est à la fois plasticien, cinéaste et metteur en scène de théâtre et d'opéra. Depuis sa participation à la Documenta X de Kassel en 1997, son travail est exposé dans de nombreux musées et galeries de par le monde. En 1998, une exposition lui est consacrée au Palais des beaux-arts de Bruxelles puis un peu partout en Europe. En 2001, une grande rétrospective de son travail voit le jour à Washington puis dans d'autres villes des États-Unis ainsi qu'en Afrique du Sud et, en 2004, est organisée une autre exposition pour le Castello di Rivoli à Turin qui tourne ensuite dans d'autres musées en Europe, au Canada, en Australie et en Afrique du Sud. En 2002, son théâtre d'ombres *Confessions of Zeno* est sélectionné pour La Documenta XI et en 2005 c'est son installation *7 fragments for George Méliès*, *Day for Night and Journey to the Moon* qui est présentée à la Biennale de Venise. En 2005, il signe la mise en scène de *La Flûte enchantée*, dont la première a lieu au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, et qui part ensuite en tournée à New York, à Naples, à Johannesburg, au Festival d'Aix-en-Provence et à la Scala de Milan en 2011. En 2009 est lancée à San Francisco l'exposition *William Kentridge : 5 Themes* qui part ensuite au Texas, en Floride, au MoMA à New York avant de parcourir le monde : le Jeu de Paume à Paris, l'Albertina de Vienne, Jérusalem et Melbourne. Au MoMA à New York, l'exposition coïncide avec la production, au Metropolitan Opera, de sa production du *Nez* de Chostakovitch, reprise en 2012 à l'Opéra de Lyon et de nouveau au Met en 2013. En 2009 s'ouvre également une grande exposition à Kyoto qui gagne ensuite Tokyo et Hiroshima. En 2010, le Musée du Louvre présente *Carnets d'Égypte*, un projet que William Kentridge conçoit spécialement pour le département égyptien. William Kentridge est docteur honoraire de nombreuses universités de par le monde. Il reçoit le prix Carnegie au Carnegie International 1999, le Goslar Kaisserring en 2003 et le prix Kokoschka en 2008. En novembre 2010, on lui remet le prix de Kyoto pour l'ensemble de son œuvre artistique et philosophique.

Matthias Goerne

Depuis ses débuts au Festival de Salzbourg en 1997, le baryton Matthias Goerne s'est produit sur les plus grandes scènes du monde entier, telles que le Covent Garden de Londres, le Teatro Real de Madrid, l'Opéra de Paris, le Staatsoper de Vienne et le Metropolitan Opera de New York. Dans le registre lyrique, son répertoire s'étend depuis les rôles wagnériens de Wolfram (*Tannhäuser*), Amfortas (*Parsifal*), Kurwenal (*Tristan et Isolde*) jusqu'aux rôles-titres de *Wozzeck* (Alban Berg), *Le Château de Barbe-Bleue* (Bartók), *Mathis le peintre* (Hindemith) et *Lear* (Reimann). En parallèle de son activité d'interprète, Matthias Goerne a également enseigné à l'Académie de Musique Robert Schumann à Düsseldorf, où il a été professeur honoraire de chant et d'interprétation de 2001 à 2005. En 2011 et 2012, il se produit en tournée avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, au Staatsoper de Vienne et au Saito Kinen Festival, et donne de nombreux récitals avec les pianistes Christoph Eschenbach et Leif Ove Andsnes à Paris, Vienne et New York (Carnegie Hall). Plus récemment, il chante les rôles de Wolfram au Bayerische Staatsoper et d'Amfortas au Teatro Real. Il apparaît notamment durant la saison 2012-2013 en concert avec l'Orchestre de Paris (*Barbe-Bleue*, Offenbach), l'Orchestre philharmonique de Berlin (*War Requiem*, Britten), l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (*Neuvième Symphonie* de Beethoven), l'Orchestre philharmonique du Teatro alla Scala (*Lieder* de Mahler) et l'Orchestre symphonique de San Francisco (*Arias* de Wagner), ainsi que des lors de récitals avec les pianistes Pierre-Laurent Aimard et Christoph Eschenbach.

Matthias Goerne a effectué de nombreux enregistrements, dont la plupart ont reçu des récompenses prestigieuses. Il est actuellement en train d'enregistrer une sélection des *Lieder* de Schubert en 11 CD, dont 7 sont déjà parus chez Harmonia Mundi.

Markus Hinterhäuser

En plus d'être un pianiste extraordinaire, l'Autrichien Markus Hinterhäuser est également directeur artistique des concerts au Festival de Salzbourg. Inclassable, il s'est établi comme un artiste complet et un penseur. Ses programmes de concerts excluent les compositeurs les plus connus pour faire la part belle à Morton Feldman, John Cage, Giacinto Scelsi ou Galina Ustvolskaya. Au demeurant, ses apparitions sur scène se font de plus en plus rares...

Bibliographie sélective

Sur Franz Schubert :

Philippe Cassard, *Franz Schubert*, Actes Sud/Classica, 2008

Jacques Drillon, *Schubert et l'infini*, Actes Sud série « Musique », 1988

Alfred Einstein. *Schubert*, Gallimard, 1979

Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Fayard, 1977 (1993, nouvelle édition)

Marcel Schneider, *Schubert*, Le Seuil collection « Solfèges », 1957

Rémy Stricker. Franz Schubert, le naïf et la mort, Gallimard, 1997

Sur le Lied et son contexte historique :

[Collectif], *Guide de la mélodie et du lied*, Fayard/ Les indispensables de la musique, 1994

Hélène Cao et Hélène Boisson, *Anthologie du Lied*, édition bilingue, Buchet-Chastel, 2010

Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, Gallimard « Pour la Musique », 1956

Alfred Einstein. *La Musique romantique*, Gallimard , 1947 (Réed. 1959/ 1084)

Henry-Louis de La Grange, *Vienne, Histoire musicale 1100-1848*, B.Coutaz, « Les Capitales de la Musique », 1990

Brigitte François-Sappey. *La Musique dans l'Allemagne romantique*, Fayard, 2009

Rémy Stricker, *La mélodie et le Lied*, PUF/Que sais-je n°412, 1975

André Tubeuf, *Le Lied*, poètes et paysages, Actes Sud, 2011

FESTIVAL
'AIX
EN PROVENCE

DOSSIER **2014**
PÉDAGOGIQUE